

ARS

IL NUOVO NELL'ARTE ANTICA E MODERNA

**Borromini
e i contemporanei:**
Richard Serra

DOSSIER:
L'arte nella seconda
metà del Novecento
Quarta parte

SPECIALE: Dal mosaico
bizantino al retino elettronico
COLLEZIONI RUSSE AL QUIRINALE
SEGANTINI IN MOSTRA A TRENTO



De Agostini Rizzoli Periodici
www.deagostini.it/ars

DAL MOSAICO BIZANTINO AL RETINO ELETTRONICO

DI RENATO BARILLI



L'immagine sintetica, stesa à plat, di Gauguin contro la frammentazione sistematica di Seurat; il ritmo puntinato di Lichtenstein contro la stesura compatta di Warhol. Recenti vicende stilistiche che ci riportano indietro nel tempo, all'antico conflitto: smalti contro tessere musive.

È DIFFICILE RISPONDERE AL QUESITO perché nell'arte tardo-romana a partire dal III secolo circa d.C., quando cioè la separazione tra Occidente e Oriente si annunciava appena, la tecnica del mosaico cominciasse a sostituire quella della pittura parietale distesa e continua. Probabilmente le anonime maestranze che gradualmente procedettero a una simile sostituzione credevano che ciò non comportasse modifiche sostanziali al carattere delle immagini usate, e che quindi queste rimanessero di salda impostazione classica, ovvero naturalistica: corpi volumetrici, accennanti a qualche scorcio prospettico, anche se una scienza prospettica precisa era di là da venire: cura e varietà nella descrizione dei dettagli, e ricchezza di tavolozza, con effetti che talvolta potevano perfino far pensare a un Impressionismo avanti lettera. Quegli sconosciuti artisti-artigiani, insomma, erano probabilmente convinti di accedere a una variante innocua: poco importava se ora la confezione del racconto veniva affidata a una somma di elementi discontinui, parcellizzati, le "tessere" musive appunto; forse quella tecnica si rendeva opportuna perché ritenuta più salda e resistente, rispetto alla pittura condotta con larghe pennellate; forse attraevano la ricchezza, il luccichio dei materiali impiegati, quelle paste vitree che copri-

vano le "tessere", anche se le condannavano a svolgere, ciascuna, una nota cromatica univoca e assoluta.

TESSERE PARCELLIZZANTI

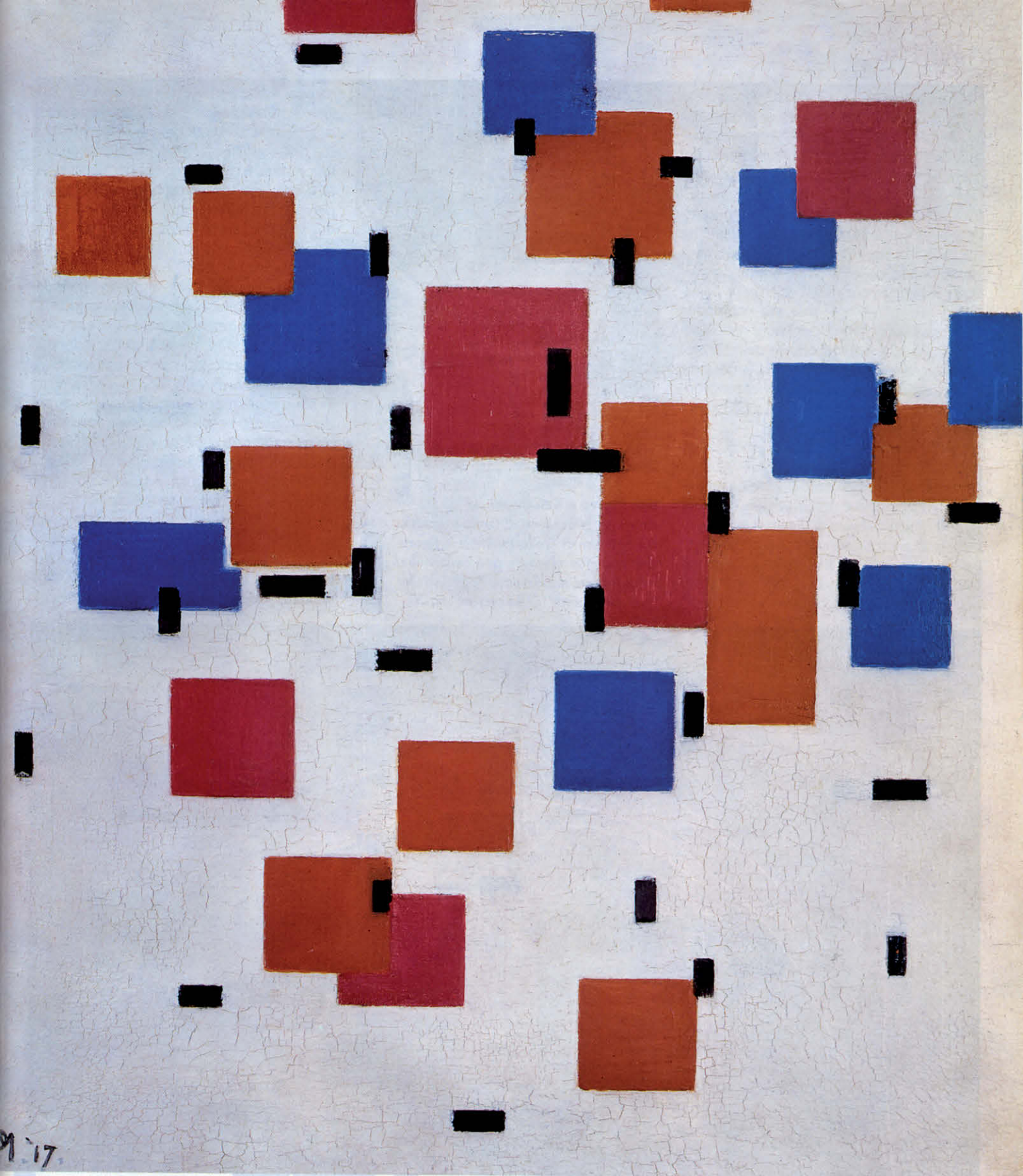
Ma quei compositori si credevano tanto furbi e abili da riuscire a distribuire le "tessere" con destrezza, in modo da ritrovare una bella varietà di effetti. Illusione, la loro, destinata a infrangersi, passo passo, di fronte a una realtà che mai come in quel caso era pronta a mostrarsi in forma palese: la tecnica assunta non è mai neutra e indifferente, al contrario essa impone un peso decisivo, condiziona il contenuto, il "che cosa" si vuole esprimere. Il detto fatidico che Marshall McLuhan avrebbe fatto risuonare nel nostro secolo, secondo cui "il medium è il messaggio", trovava già allora una riprova eloquente. Le "tessere" musive e la loro natura "discreta", discontinua, parcellizzante andavano all'attacco del carattere unito e continuo delle immagini concepite lungo tutto l'arco della classicità antica; funzionavano, nei loro confronti, un po' come i detersivi dei nostri giorni agiscono sulle macchie di sporco, intaccandole e disgregandole.

Si trattò di un processo di conversione lento, sotterraneo, subliminale, di cui gli stessi autori quasi sicuramente non si avvidero,

eppure tenace, e soprattutto irreversibile. Ne possiamo collocare la data di svolgimento, o almeno di accelerazione, nel periodo che sta tra il V e il VI secolo d.C., il che viene ancora una volta a dimostrare che i vecchi e triti manuali scolastici, tutto sommato, hanno ragione, dato che questi pongono al 476 d.C. la caduta dell'Impero Romano d'Occidente, e con esso la fine dell'età antica e l'inizio dell'età di mezzo, del Medioevo. Noi italiani, poi, abbiamo il privilegio di poter assistere in diretta al compiersi di questo immenso e misterioso processo di trasformazione, basta che ci rechiamo a Ravenna a osservarvi i due cicli musivi più celebri, posti rispettivamente nel Mausoleo di Galla Placidia e in San Vitale, e datati appunto l'uno alla metà del V secolo, l'altro nel terzo decennio del VI, ovvero esattamente al di qua e al di là dello spartiacque fatale. Ebbene, se esami-

In alto: Leone che uccide un'antilope, particolare del mosaico posto nell'Ambulacro della grande caccia. Piazza Armerina, villa romana del Casale.

Nella pagina a fronte: Piet Mondrian, Composizione con colore A. Otterlo, Rijksmuseum Kroller-Muller.



DALLE IMMAGINI **APPIATTITE E STILIZZATE** DI FINE
OTTOCENTO SI SVILUPPERANNO LE **CORRENTI ASTRATTE**

niamo le scene di Galla Placidia, vi scorgiamo proprio la resistenza accanita di un'immagine ancora naturalistica all'aggressione parcellizzante delle "tessere". Nel mosaico del catino absidale le figure dei due apostoli tentano di mantenere una consistenza volumetrica, affidata al molle e gonfio distendersi degli abiti; e così pure la patera, il recipiente che, posto al suolo, simbolizza la fonte della vita spirituale, cui le colombe-anime dei credenti si abbeverano, tenta anch'essa disperatamente di "salvare" una sua profondità plastica, un principio di curvatura nello spazio. Ma già la logica inesorabile delle "tessere" la aggredisce, la sbocconcella, la dentella, procedendo quasi come un *bull-dozer* pronto a schiacciare e appianare tutto ciò che incontra sulla sua strada.

Se invece, con un balzo di poco più di mezzo secolo, ci portiamo in San Vitale, ad ammirare le due ben note parate dell'imperatore Giustiniano e dell'imperatrice Teodora, con i relativi seguiti di dignitari e cortigiane, il processo di conversione appare ben più avanzato, o forse addirittura già compiuto del tutto, ovvero quell'invisibile e metaforico *bull-dozer* cui si accennava sopra ha or-



San Pietro e San Paolo.
Ravenna, Mausoleo di Galla Placidia.
Nelle scene di Galla Placidia le figure tentano di mantenere una consistenza volumetrica, nonostante l'aggressione "parcellizzante" delle tessere musive.

mai condotto per intero il suo intervento, le figure risultano radicalmente schiacciate sulla superficie. La terza dimensione, ovvero la sua resa virtuale affidata a un trattamento illusionistico, è stata completamente cancellata, e con essa sono scomparsi tutti i dettagli personalizzanti, le figure si sono avvicinate a degli stampi conformi che le obbligano a posizioni simili, ripetitive, iterate; perfino i dati somatici hanno subito un incredibile processo di omogeneizzazione, al punto che le teste di questi personaggi si pongono tutte alla medesima altezza; neppure l'imperatore è ritenuto degno di avere qualche spanna in più, a distinguerlo interviene solo una maggiore ricchezza degli abiti: che d'altra parte gli sono sovrapposti, in quel medesimo modo estrinseco secondo cui una bambina capricciosa si potrebbe permettere di vestire o svestire una sua Barbie.

È nata insomma un'arte che possiamo definire secondo una terminologia stilistica ben nota che ci invita a parlare di astrazione, ieraticità, frontalità, disposizione paratattica, o "a processione", "a sarcofago", attributi tutti di cui appunto l'arte bizantina-ravennate gode in alto grado. Risultati analoghi





Lunetta con il Buon Pastore.
Ravenna, Mausoleo di Galla
Placidia.

si potevano ottenere per altre strade, che in effetti in quegli anni venivano battute in parallelo: per esempio, si ricorreva alle stesure dense e compatte degli smalti, il che però poneva già una variante di grande momento. Restava ben fermo e costante il comune

intento di valorizzare al massimo le espressioni superficiali astratte, ma l'una via, musicale, vi perveniva attraverso una atomizzazione degli interventi, mentre l'altra si affidava a vaste unità; strade quasi opposte di segno, ma concordi nel mirare a un risultato affine. Ci dovremo ricordare di queste divaricazioni, perché le vedremo ricomparire in modi ben più incisivi nella nostra storia recente.

LA FASE "RI-NASCIMENTALE"

Fermiamoci piuttosto a porci per un momento un interrogativo epocale: perché, questo mutamento totale di chiavi rappresentative, che cosa avvenne, in quei tempi, per giustificarlo? Avvenimenti di questa portata non si possono spiegare con risposte interne al solo e limitato campo dell'arte, per quanto eccellente questo sia, e amato da un certo pubblico di *aficionados*. Occorre risalire "per li rami" e impostare equazioni più larghe, capaci di coinvolgere fattori attinenti alla società, all'economia, alla tecnologia, ovvero rapportabili a quella che oggi si definisce cultura materiale. E allora la risposta si può trovare in un collasso generale dei sistemi viari di comunicazione, intesa questa prima





Sopra: La Corte di Giustiniano. Ravenna, San Vitale.

Nell'arte bizantina-ravennate si verifica una progressiva astrazione delle immagini che sono connotate da ieraticità, frontalità, disposizione paratattica o a processione. Le figure in questi cicli musivi, come anche in quelli di Sant'Apollinare Nuovo, risultano radicalmente schiacciate sulla superficie. La terza dimensione è stata completamente cancellata, e con essa sono scomparsi tutti i dettagli personalizzanti, i personaggi hanno tutti una posizione uguale, le teste si pongono tutte alla medesima altezza.

A fianco: Corteo delle Vergini. Ravenna, Sant'Apollinare Nuovo.

Nella pagina a fronte: La Corte di Teodora. Ravenna, San Vitale.



di tutto in accezione fisica, cioè come possibilità di un trasporto effettivo di persone e di merci. La caduta, o meglio, la lunga crisi implosiva dell'Impero Romano d'Occidente fu in primo luogo un venir meno dello splendido sistema viario che l'Impero, nei suoi anni buoni, aveva saputo istituire in modi così saldi e funzionali. C'è una possibile omologia tra un sistema viario che consente la circolazione dal centro alla periferia e un sistema rappresentativo semi-prospettico, capace

anch'esso di graduare i corpi, di dare loro delle precise coordinate spaziali, consentendo anche una possibilità di movimento, almeno virtuale: ciò che ora è là, potrei immaginarlo in via di avvicinarsi a me, o di allontanarsi rimpicciolendo. Se la rete delle comunicazioni si interrompe, si dissolve, allora ognuno è condannato a vivere nel proprio spazio e contesto, tutto si incista in una presenza atemporale; e diviene anche faticoso sostenere i criteri di individuazione, meglio rifugiarsi nella pigrizia di certi schemi generali di catalogazione.

Oggi ci troviamo alle soglie di un nuovo millennio, il che è positivo perché, se non altro, ci spinge a ragionare "alla grande", adottando delle maxi-unità temporali: come appunto si deve fare volendo continuare nel nostro ragionamento. La grande mutazione avvenuta allora, al compiersi del passaggio tra antichità e Medioevo, fu infatti di lunghissimo momento. In fondo, quelle coordinate di un'arte astratta, ieratica e schematica, che una giusta tradizione connette con l'arte bi-



zantina, affidata *in primis* al mosaico, ma anche a smalti, a tessuti e ad altre soluzioni tecniche simili, ha retto, in Occidente, per non meno di otto secoli.

Ancora una volta noi Italiani siamo privilegiati, perché possiamo reperire proprio nel nostro Paese le avvisaglie della partenza di un ciclo di segno contrario, destinato ad avviare un processo di "ri-nascimento", da intendersi, in via generale, come rilancio di una figurazione naturalistica, volumetrica, dettagliata, e, dunque, in una parola, verosimile. Sappiamo bene che chi ha scritto la grande parabola di questa riconquista è stato il Vasari, nelle sue *Vite*, cogliendone i segni e gli sviluppi nelle magnifiche vicende di casa nostra, a cominciare da Cimabue e continuando con Giotto. L'intuizione dello storiografo aretino era esatta e incontestabile, fu proprio sul finire del Duecento che partì la "riconquista". E il Vasari era ancora una volta nel giusto nel vedersi posto all'apogeo di una simile fase "ri-nascentale" grazie alla "maniera moderna", culminante in Miche-



langelo e Raffaello, destinati a fornire una piattaforma stabile ancora per qualche secolo.

DOPO IL MODERNO

In realtà, lo storiografo aretino era convinto che quel rilancio di naturalezza-classicità insito nella "maniera moderna" fosse "per sempre", oggi, invece, in proposito possiamo rivolgerci di nuovo a un'applicazione di schemi storiografici di onda lunga, fondati sui mil-

lenni. E ancora una volta, i manuali hanno ragione, almeno in parte, giacché un primo arresto di quell'onda lunga, di ossequio naturalistico-classico, si verifica proprio quando si registra la fine dell'età moderna, al termine del Settecento, e la nascita di un'età, che è ancora la nostra, cui invero non si è saputo affibbiare un'etichetta più efficace di quanto non sia lo stinto ed equivoco termine di contemporaneo. Certo è che i grandi testimoni, in campo artistico, di quella congiun-



A fianco: Giotto, Storie di San Francesco, la predica agli uccelli. Assisi, San Francesco. In Italia, più che altrove, inizia alla fine del Trecento, un processo di rinascita che vede un rilancio della figurazione naturalistica, volumetrica, dettagliata. Il Vasari nelle sue Vite, coglie questo mutamento del gusto a cominciare da Cimabue per continuare con Giotto.

Nella pagina a fronte, in alto: Paul Gauguin, Madame Ginoux al caffè de la Gare ad Arles. Mosca, Museo Pushkin.

A fine Ottocento si delineano due diverse proposte pittoriche, l'una avanzata da Gauguin e dalla Scuola di Pont-Aven, l'altra da Seurat e dai divisionisti, il cui esito finale risulta però largamente convergente, giacché in entrambi i casi esso mira a darci immagini astratto-stilizzate, ridotte a valori di superficie, generalizzate al massimo.

Nella pagina a fronte, in basso: Georges Seurat, Il Circo. Parigi, Musée d'Orsay.

tura tra Sette e Ottocento furono attratti da soluzioni antinaturalistiche: si pensi al disegno schematico, privo di spessori, di un Flaxman, comune del resto a tutti i neoclassici, o al lungo esercizio che Goya dovette svolgere come compilatore di cartoni per arazzi, abituandosi così a formulare le sue immagini nei modi schiacciati richiesti dalla natura delle fibre tessili (una variante, a ben vedere, della soluzione musiva).

Ma concediamoci pure un'ennesima unità cronologica lunga, corrispondente all'intero Ottocento, considerandolo come un territorio di oscuri conflitti, non ancora del tutto analizzati, tra il principio del naturalismo "moderno", a sua volta di osservanza

classica, e il principio opposto "contemporaneo", che poi vuol dire di ritorno a soluzioni anticlassiche, antimoderne, antinaturalistiche. Il che ci conduce inevitabilmente al capitolo delle avanguardie, con le quali *de re nostra agitur*, ovvero, nei termini di una ben nota canzone, potremmo dire che con esse "è nato tutto ciò che conta per noi". Eccoci a un "grande ritorno", sul filo delle ricorrenze millenaristiche cui l'attuale momento ci abilita. In particolare, pensiamo alla nascita congiunta-disgiunta, negli anni Ottanta, delle due grandi proposte, l'una avanzata da Gauguin e dalla Scuola di Pont-Aven, delle soluzioni fondate sull'à plat, sulla stesura sintetica dei colori, delimitati da sagome stilizzate,

ovvero "astratte", nell'accezione tecnica della parola; l'altra da Seurat e, al suo seguito, da tutta la sfrangiata compagnia dei divisionisti. Rinasce insomma il conflitto smalti-contro tessere musive. Basterebbe andare a passare alla moviola gli anni tra l'86 e l'88, spesi da Gauguin in due tappe successive in Bretagna, per vedere certe vicende stilistiche del tutto simili a quanto notato a suo tempo nel passaggio dalle soluzioni musive di Galla Placidia a quelle di San Vitale. Il che, a dire il vero, si ripete, in misura ancor più convincente e appropriata, se andiamo ad analizzare l'applicarsi della divisione nei dipinti di Seurat, agli inizi degli anni Ottanta, quando da un lato l'immagine impressionista, e cioè fusa,

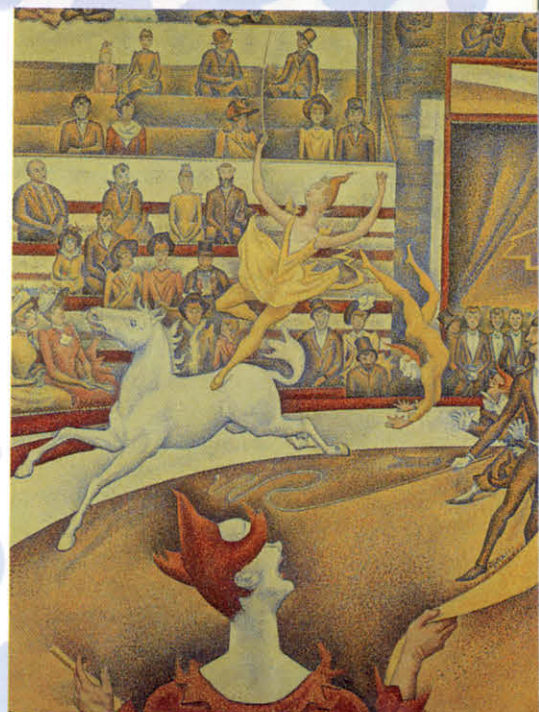


continua, sfumata, tenta di resistere, ma dall'altro, grazie all'incedere dei tocchi separati, essa viene progressivamente smembrata, disintegrata. Quanto all'apparente opposizione tra le due vie, quella di Gauguin e l'altra di Seurat, si tratta di varianti di percorso, mentre l'esito finale risulta convergente, giacché in entrambi i casi esso mira a darci immagini astratto-stilizzate, ridotte ai valori di superficie, generalizzate al massimo.

L'ELETTROMAGNETISMO BRUCIA LE DISTANZE

Un dubbio però, qui giunti, è sicuramente lecito avanzarlo, dopo aver constatato la similarità di processi stilistici che, a distanza di più di un millennio, hanno toccato l'arte, dagli smalti e mosaici bizantini alle proposte audaci dell'accoppiata sintetismo-divisionismo. Si è detto che mutamenti epocali di questa portata trovano i loro presupposti sul terreno della cultura materiale, e in effetti per giustificare il riduzionismo delle immagini dell'epoca bizantina si è invocato il collasso gene-

rale del sistema delle comunicazioni. Ma oggi, o meglio, appena ieri, quando Gauguin e Seurat sono entrati in azione, non eravamo forse agli inizi di un'età delle telecomunicazioni dagli sviluppi senza precedenti? In fondo Guglielmo Marconi ha condotto il suo primo esperimento di telegrafia senza fili quando Gauguin era ancora vivo, seppure confinato nell'esilio tahitiano. Ma anche in questo caso potremmo parlare di una sorta di convergenza degli opposti: ai tempi della cultura bizantina la collocazione spaziale dei corpi era irrilevante in quanto il problema non trovava soluzione. Oggi esso appare nuovamente irrilevante, immeritevole di essere affrontato dagli artisti "contemporanei" perché, al contrario, sarebbe troppo facile risolverlo. Nell'era delle onde elettromagnetiche le distanze fisiche, geografiche, misurabili in termini metrici (o chilometrici) sono bruciate, non vale proprio la pena di preoccuparsene, e dunque ritroviamo una condizione esprimibile col detto "il centro è dappertutto". I lontani possono essere qui e o-



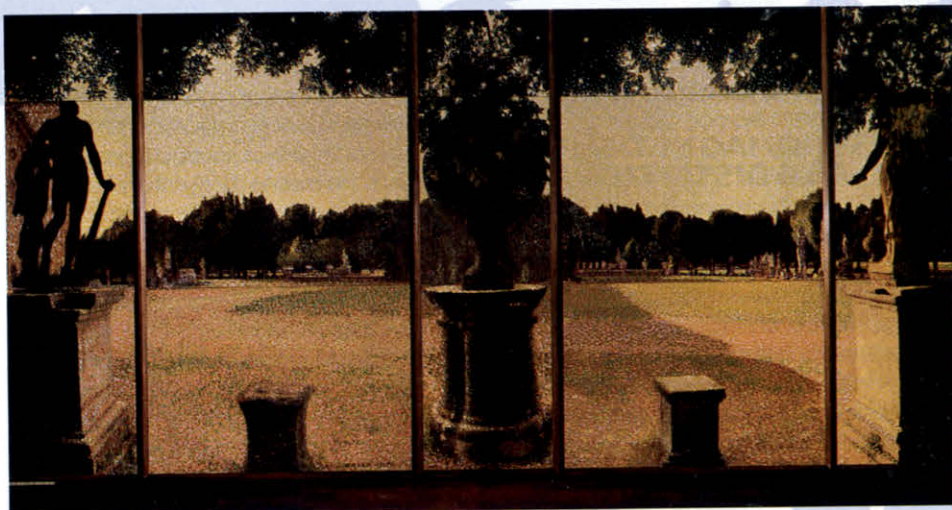


Sopra: Henri Matisse, Tetti a Collioure. San Pietroburgo, Ermitage.

Matisse, come altri artisti del Novecento tra cui Balla o lo stesso Mondrian, muove i primi passi nel segno della "divisione" del colore, ma poi, Matisse come Balla, Mondrian e altri, si orientò in favore della soluzione dell'«à plat» che apparve più economica e più funzionale.

ra, immanenti a noi, compresenti, proprio perché raggiungibili in poche frazioni di secondo. Ecco perché l'intera arte contemporanea è di nuovo astratta, stilizzante, generalizzante, e soprattutto sdegnosa di farsi carico di scorci prospettici.

Dicevamo della sostanziale equipollenza tra le due vie, quella dell'immagine sintetica, stesa *à plat*, secondo i precetti guaguiniani, e invece l'altra di frammentazione sistematica e di ricorso a unità di intervento regolari, sostenuta da Seurat, e certo più prossima alla conformazione originaria del mosaico. Una tale affinità non toglie che, nel corso degli anni, e all'interno del ciclo delle avanguardie, si sia concessa di volta in volta una preferenza all'una o all'altra di queste soluzioni. Tra la fine del secolo scorso e i primissimi del nostro fu forse la via "divisa" a registrare una certa superiorità; quasi tutti i maestri dell'avanguardia novecentesca muovono appunto i primi passi nel segno della "divisione": si pensi a Matisse, Mondrian, Balla: forse per-





Sopra: Henri Matisse, Tristezza del Re. Parigi, Centre Pompidou.

Nella pagina fronte, in basso: Giacomo Balla, Villa Borghese: il parco dei Daini. Roma, Galleria d'Arte Moderna.

A destra: Giacomo Balla, Composizione futurista. Milano, Galleria d'Arte Moderna.

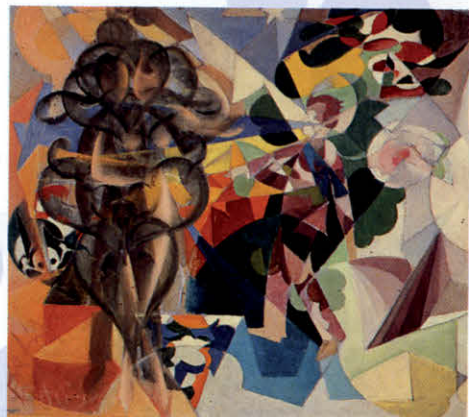
ché quella proposta sembrava più arrischiata e temeraria, più degna di un impegno di ordine sperimentale: in fondo, lo spirito delle avanguardie invita in un certo senso ad assumere un cilicio punitivo, e appunto il sentiero "diviso" appariva più costringente, più laborioso. Ma poi, attorno al 1905, ci fu uno spostamento dei pesi, la soluzione dell'*à plat* apparve più economica, più funzionale, forse anche più dinamica, ed ecco infatti che la abbracciarono, via via, i già ricordati Matisse, Mondrian e infine anche Balla.

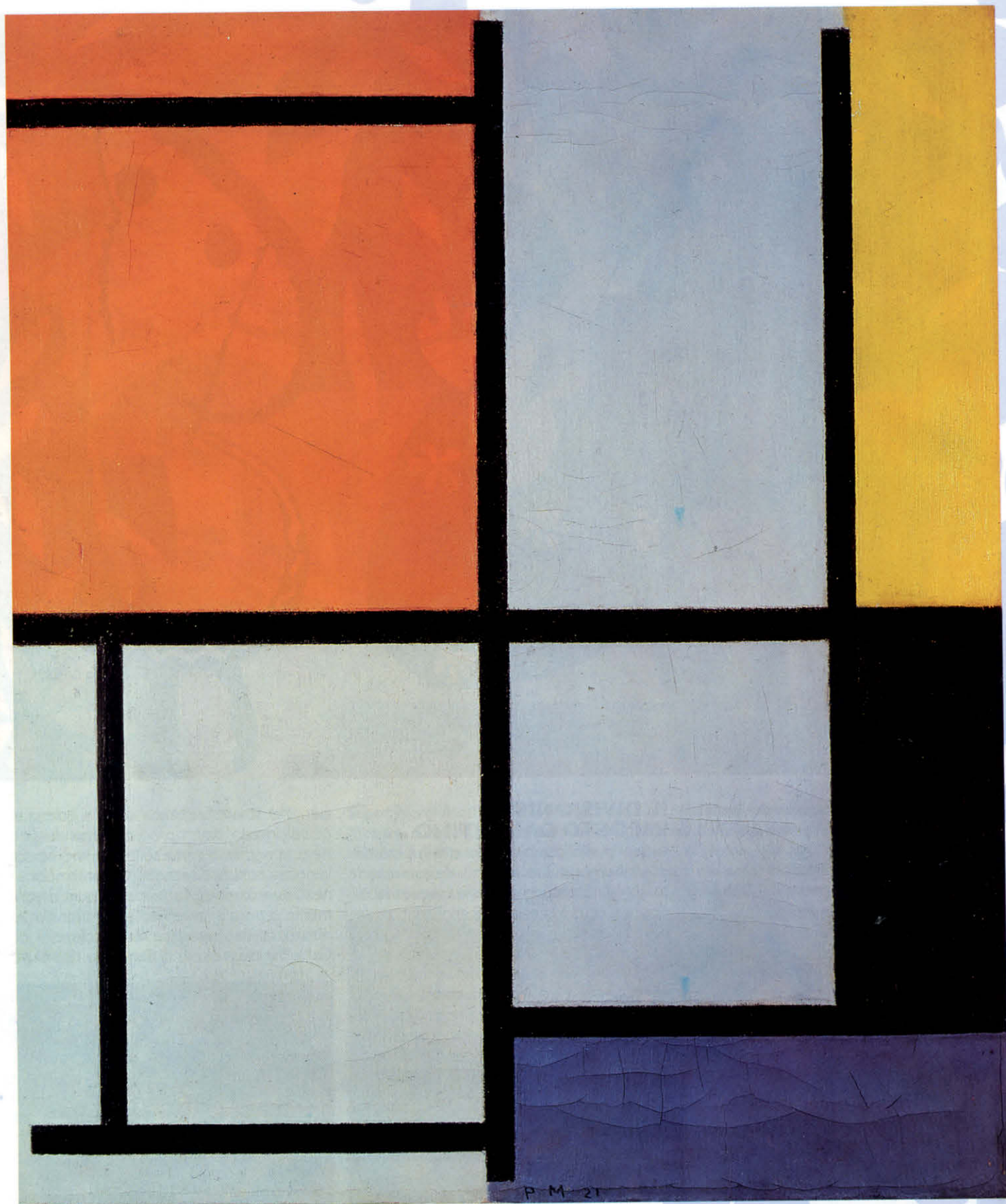
IL DIVISIONISMO IMPOSTO DAL RETINO

A quel punto, sembrò quasi che la pista del divisionismo uscisse sconfitta definitivamente, abrogata, proprio per la sua ingrata laboriosità. Certo è che, nei decenni centrali del nostro secolo, è ben raro trovarne tracce.

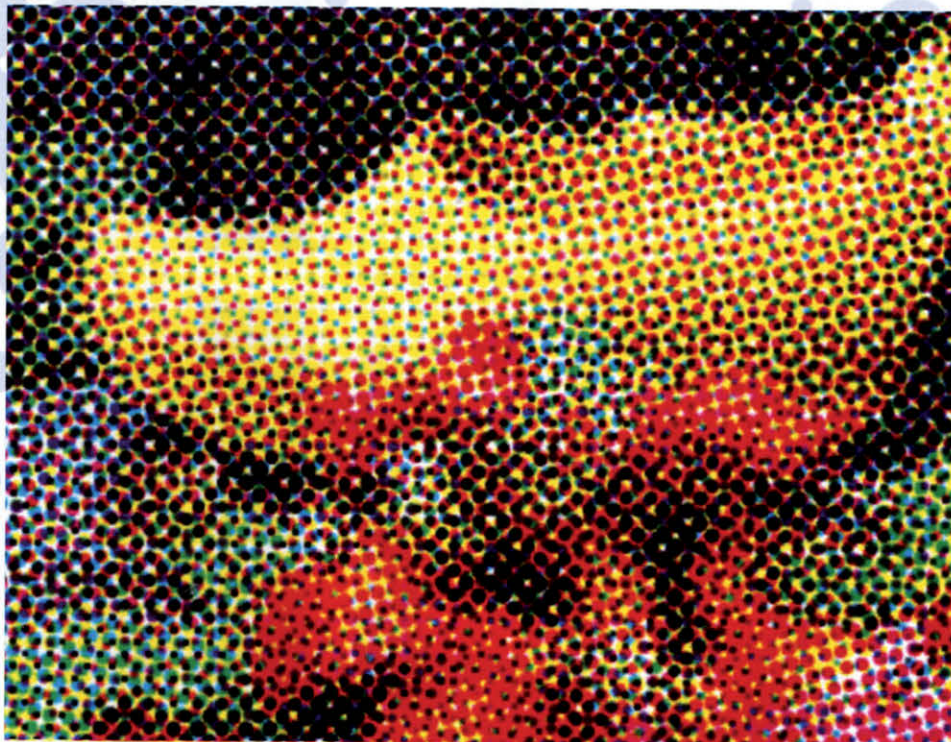
E invece si preparavano le occasioni, le motivazioni per consentirne un rilancio in forze: da ricercare, tali motivazioni, secondo l'avvertenza già più volte espressa di mantenere i collegamenti con le grandi piste della cultura materiale, proprio sul filo di certe conquiste decisive avvenute in ambito tecnologico. Basti pensare al retino, lo strumento essenziale, ai nostri giorni, che consente di tradurre una qualsivoglia immagine redatta in termini di continuità, aderenza al vero, cura del dettaglio, ovvero, in sostanza, ottenuta con procedimento fotografico, in una matrice pronta per la stampa, e cioè per una possibilità di moltiplicazione, in nome del criterio del grande numero, così caro alla so-

cietà industriale. Si intende allora di quanta e quale portata sia un procedimento del genere. In pratica, è come se in ogni momento la nostra cultura e tecnologia "contemporanea" ripercorresse le tappe di quel mutamento epocale avvenuto, un millennio e mezzo fa, nel passaggio dalle soluzioni di Galla Placidia a quelle di San Vitale: l'immagi-





Piet Mondrian, *Composizione*, 1921. Basilea, Kunsthalle.

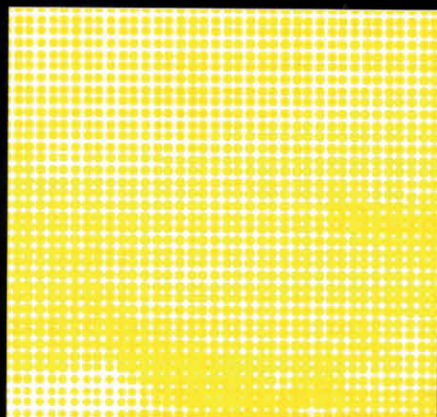
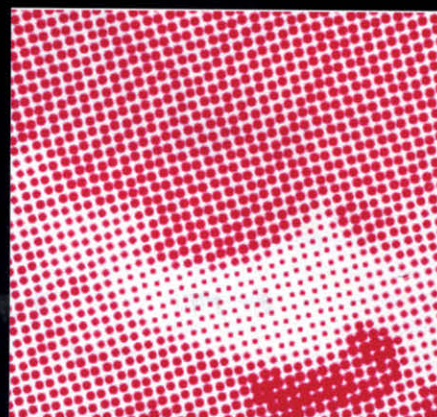
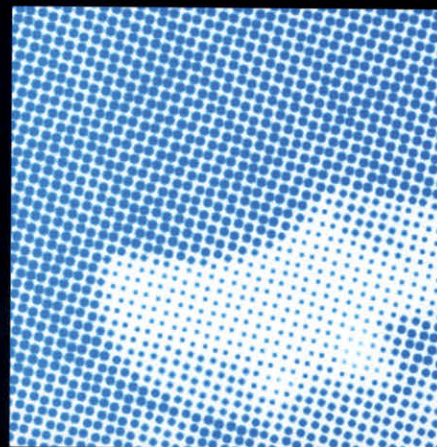


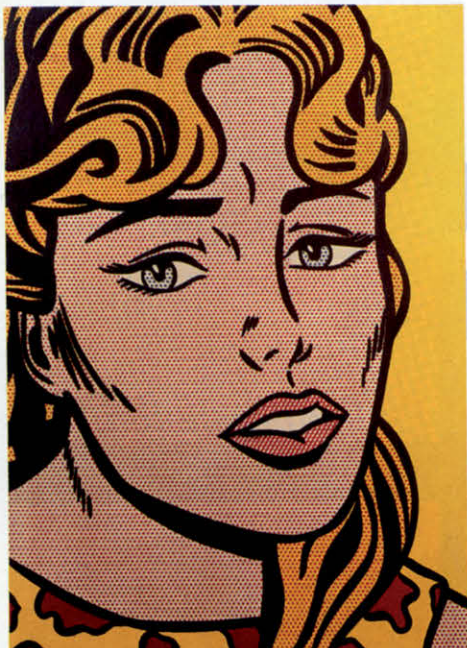
Il retino è uno strumento essenziale ai nostri giorni, che consente di tradurre qualsivoglia immagine ottenuta con procedimento fotografico in una matrice pronta per la stampa. Il procedimento porta a una parcellizzazione dell'immagine analogica, in un certo senso, a ciò che secoli prima era avvenuto nei mosaici.

ne continua e sfumata viene aggredita da un nugolo di prelievi locali, parcellari, smembranti. Il tutto, sia ben chiaro, avviene senza intenzioni manifeste, per cui le innumerevoli maestranze appartenenti alla categoria professionale dei fotolitisti sarebbero assai meravigliate nel sapere che si stanno comportando come i loro ignoti e lontanissimi predecessori, così come del resto anche quelli erano ignari di stare offendendo i sacri canoni del naturalismo classico. Anche perché, siamo giusti, la tecnologia di oggi è così adulta da riuscire a parare taluni limiti insiti nei suoi stessi mezzi: sappiamo bene che basta aumentare i filtri del retino per avvicinarsi a quella che si dice un'immagine ad alta definizione, praticamente non molto diversa da quella che si ottiene attraverso il procedimento fotochimico. Ma in linea di principio la differenza sussiste, qualsiasi occhio esperto riesca a intravedere, sotto l'apparente trama continua del colore, la danza dei principi astratti e scompositivi del retino; il che, oltre tutto, diviene manifesto quando si tenta di trasferire un'immagine già confezionata secondo le maglie tendenzialmente

rade di un retino nella camicia di contenzione di un secondo retino, quando cioè, nelle riproduzioni a stampa, invece di partire da una buona foto molto dettagliata si parte da un'immagine già stampata, che dunque ha già subito un precedente filtro astraente.

La tecnologia del retino è più che mai con noi. Ma sappiamo che oggi è ripresa, ribadita, potenziata da un altro retino ben più esteso e invadente, dato dalle unità, dai sforzi che un raggio elettronico colpisce portandoli a intenso brillio locale. Sono questi i *pixel*, i *picture elements*, veri e propri mattoni da costruzione dell'intero universo delle immagini, e delle scritture scaturenti dai televisori o dai visori piccoli, medi, grandi dell'infinita famiglia dei computer. In fondo, c'è una *vox populi* che riesce sempre a proporre espressioni azzeccate; infatti dalla prima comparsa di questi nuovi utensili si è parlato subito di un mosaico elettronico. Anche qui, si danno le due possibilità già intraviste a proposito del retino, che cioè questa tecnologia, profondamente fondata sulla discrezione, sull'accostamento di unità tra loro del tutto simili, accetti di assecondare tale sua





Sopra: Roy Lichtenstein, Ragazza ansiosa. Collezione privata.

Nelle sue opere l'immagine è costruita attraverso l'accostamento di puntini di colore, come fosse un ingrandimento del retino fotografico, o un pixel televisivo.

A fianco: Andy Warhol, Pesche affettate. Stoccarda, Staatsgalerie.

Il principio della divisione estrema continua a coesistere pacificamente col suo apparente opposto, quello dell'unificazione, della stesura compatta. Così Warhol, rappresentante della Pop Art come Lichtenstein, propone un'immagine costruita con l'à plat.



vocazione, offrendoci figure astratto-schematiche, o che invece si vergogni di un simile statuto, e tenti di raggiungere l'effetto dell'alta definizione, entrando in gara col responso cine-fotografico. È anche la disputa in corso tra il piccolo e il grande schermo.

LICHTENSTEIN CONTRO WARHOL

Se nel caso di Seurat eravamo in presenza dell'artista anticipatore, dotato di lunghe antenne, nel bel mezzo del nostro secolo il rapporto si capovolge, è la tecnologia a costituire la forza trainante, e all'artista spetta il compito di comprendere un tale ruolo, di evidenziarlo, di portarlo alla coscienza del pubblico. Ecco così spuntare il fenomeno della Pop Art, agli inizi degli anni Sessanta, e dentro di esso (come intese precocemente Maurizio Calvesi) l'attività di Roy Lichtenstein, il cui tratto fondamentale consisté pro-

prio nell'insistere sulla presenza ossessiva del "puntino", fosse esso da intendersi come un ingrandimento del retino fotolitografico, o come un omaggio al pixel televisivo. Sta di fatto che l'intera produzione di Lichtenstein, dal principio alla fine, è accompagnata, scandita, segnata da quel ritmo puntinato, da cui l'artista statunitense fa scaturire una specie di sigla del proprio operato, ma più ancora un atto di riconoscimento reso alla forza trainante di tutta la nostra attuale civiltà delle immagini. D'altra parte, riconosciamolo, il principio della divisione estrema continua a coesistere pacificamente col suo apparente opposto, quello dell'unificazione, della stesura compatta. Basti pensare all'artista che condivide con Lichtenstein l'onore di rappresentare nel modo più vistoso il clima della Pop Art, Andy Warhol: potrebbe sembrare, a prima vista, che quest'ultimo si attenesse al prevalere del processo fotochimico, della foto, portata a darci un esito, come ben sappiamo, perfettamente ligio ai vari requisiti dell'immagine naturalistica: continua, sfumata, pienamente dettagliata; ma proprio

per contrastare un esito del genere sappiamo bene che Warhol non mancava mai di intervenire appunto sul "fedele" riporto fotografico con stesure cromatiche, volte proprio a schiacciarlo, a ricompattarlo, a smussarne il rilievo. Insomma, l'à plat di Gauguin continua a convivere dialetticamente col puntinato seuratiano. Il che, del resto, trova conferma in tutta la tecnologia delle immagini contemporanee. Si pensi ai cartoni animati, o ai tracciati sintetici al massimo dei fumetti: che però, al solito, se vogliono "moltiplicarsi" e divenire fruibili da parte di un vasto pubblico sanno bene di dover sottostare al trattamento diviso e puntiforme, vuoi del retino, vuoi dei pixel elettronici: confermando così una perfetta congruenza e intercambiabilità reciproca, e anzi alleandosi per dar guerra, assieme, a tutti i privilegi dell'immagine sapientemente variata e chiaroscurata, ovvero "fotografica", pittorica ad alta definizione: roba passata, da considerare ormai come un bene perduto del secondo millennio, che difficilmente ci accompagnerà nel terzo.